

# DOTTORATO IN ARCHITETTURA DEGLI INTERNI E ALLESTIMENTO

XXI CICLO  
Coordinatore  
Prog. Giancarlo Rosa

## ORIGINE ED EVOLUZIONE DELLE STRUTTURE MUSEALI L'architettura del museo a Roma

Dottorando: Giovanni Tomassetti  
Relatore: Prof. Giancarlo Rosa

Sapienza Università di Roma  
Dipartimento Ar. Cos. di Architettura e Costruzione  
Dipartimento Di.Ar. di Architettura

# INDICE

p.10	Introduzione <i>Per una definizione dell'idea di museo. Il contributo di Roma</i>
	<b>parte prima</b> <b>ORIGINE ED EVOLUZIONE DELLE STRUTTURE MUSEALI</b> <i>Uno sguardo su Roma attraverso l'Europa.</i> <i>Le esperienze romane contestualizzate nella storia dell'architettura dei musei</i>
24	1.1. Il museo Capitolino <i>Il primo museo pubblico nella storia dell'istituzione, Palazzo Nuovo 1734</i>
32	1.2. Il museo Pio Clementino nei Musei Vaticani <i>La sequenza di sale</i>
40	1.3. Roma e l'evoluzione dello spazio museale. La "nuova" Capitale è dotata di spazi espositivi <i>Il museo del Regio Ufficio Geologico e il Palazzo delle Esposizioni</i>
52	1.4. L'E42: la rappresentazione dell'ideologia <i>I concorsi e le realizzazioni</i>
68	1.5. Il dopoguerra. Una fase di stanchezza e riflessione <i>La vicenda dell'ala "Cosenza" della GNAM. Palma Bucarelli e Argan</i>
80	1.6. Interventi sull'esistente <i>Strutture storiche riutilizzate e musealizzate</i>
94	1.7. Recenti sviluppi. Nuovi musei <i>Le forme del museo moderno, architetti internazionali a Roma</i>
106	1.8. Alcune considerazioni sullo stato attuale <i>Recenti riflessioni di Peter Eisenman</i>

parte seconda  
**LA PROGETTAZIONE DI UN ORGANISMO COMPLESSO**  
*Elementi ricorrenti nella definizione del museo romano*

- p. 118 2.1. Gli elementi funzionali  
*Una necessaria suddivisione in parti*  
2.1.1. L'ingresso, l'atrio  
2.1.2. Il bar e il bookshop  
2.1.3. I depositi e gli spazi di servizio  
2.1.4. I laboratori e gli spazi per gli addetti  
2.1.5. La sala mostre temporanee  
2.1.6. L'auditorium
- 140 2.2. La distribuzione  
*La successione di spazi e la sequenza maestra*  
2.2.1. I percorsi  
2.2.2. Gli elementi di collegamento

parte terza  
**LA GALLERIA, LA SALA E I NUOVI SPAZI DEDICATI ALL'ESPOSIZIONE**  
*L'unità minima espositiva*

- 152 3.1. La galleria  
*Da ambiente del palazzo nobiliare a tipo architettonico definito*
- 160 3.2. La sala  
*Lo spazio espositivo è una società di sale*
- 168 3.3. Essenzialità di spazi e rarefazione quantitativa delle opere esposte  
*Nuove modalità ostensive. Il debito verso l'architettura moderna*
- 176 3.4. L'allestimento temporaneo inteso come campo di sperimentazione  
*Le analogie tra l'esperienza di Albini e la scuola romana.  
Da Adalberto Libera a Costantino Dardi*
- 192 3.5. Il confronto con l'arte contemporanea  
*Le necessità legate a nuove forme espressive*
- 200 3.6. Luce ed esposizione  
*La luce come matrice progettuale*

parte quarta

IL DETTAGLIO NELLA PROGETTAZIONE DEL MUSEO

*La progettazione alla piccola scala*

- p. 214 4.1. Il dettaglio nel museo contemporaneo  
*La mancanza di approfondimento*
- 229 4.2. Le modanature nella definizione dello spazio del museo  
*"Pressione" e "densità"*
- 236 4.3. Il tema del giunto nelle architetture museali in edifici storici  
*Il nuovo si accosta all'antico, la sensibilità costruttiva*
- 243 4.4. I nuovi materiali e il linguaggio moderno  
*Innovazioni tecnologiche e continuità nella tradizione*

*Appendici*

- 252 A1 I materiali d'archivio dei musei dell'E42  
*Il SAPG*  
*I bandi di concorso per la progettazione*  
*I disegni dei progetti esecutivi,*  
*il contributo delle imprese esecutrici*
- 278 A2 Il ridisegno come strumento di confronto  
propedeutico alla progettazione  
*Schede di analisi e interpretazione*
- 284 Scheda 01. 1734. *Museo Capitolino nel Palazzo Nuovo*, Filippo Barigioni
- 288 Scheda 02. 1780. *Museo Pio Clementino*, Simonetti e Camporesi
- 292 Scheda 03. 1883. *Palazzo delle Esposizioni*, Pio Piacentini
- 296 Scheda 04. 1889. *Museo del Regio Ufficio Geologico*, Raffaele Canevari
- 300 Scheda 05. 1911. *Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, Cesare Bazzani
- 304 Scheda 06. 1939. *Musei dell'Arte Antica*,  
Francesco Fariello, Saverio Muratori e Ludovico Quaroni
- 308 Scheda 07. 1939. *Musei dell'Arte Moderna*,  
Francesco Fariello, Saverio Muratori e Ludovico Quaroni

- p. 312 Scheda 08. 1939. *Museo delle Arti e Tradizioni popolari*,  
Massimo Castellazzi, Pietro Morresi e Annibale Vitellozzi
- 316 Scheda 09. 1939 *Museo delle Scienze*,  
Luigi Brusa, Gino Cancellotti, Eugenio Montuori, Alfredo Scalpelli
- 320 Scheda 10. 1939. *Museo delle Forze Armate*,  
Mario De Renzi, Luigi Figini e Gino Pollini
- 324 Scheda 11. 1939. *Museo della Civiltà romana*,  
Pietro Aschieri, Domenico Bernardini, Cesare Pascoletti, Gino Peressutti
- 328 Scheda 12. 1960. *Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia*, Franco Minissi
- 332 Scheda 13. 1970. *Nuova ala dei Musei Vaticani*, Fausto, Vincenzo, Lucio  
Passarelli
- 336 Scheda 14. 1965-78. *Ampliamento della Galleria Nazionale d'Arte Moderna*,  
Luigi Cosenza
- 340 Scheda 15. 2005. *Copertura del giardino romano nel palazzo dei Conservatori*,  
Carlo Aymonino
- 344 Scheda 16. 2006. *Museo dell'Ara Pacis*, Richard Meier
- 348 Scheda 17. 2010. *MACRO, Museo per l'arte contemporanea*, Odile Decq
- 352 Scheda 18. 2010. *MAXXI, Museo per le arti del XXI secolo*, Zaha Hadid
- 357 **Tavole Comparative**  
*piante*  
*sezioni*
- 366 *Bibliografia dei musei romani di interesse architettonico*
- 373 *Bibliografia generale*

---

### Per una definizione dell'idea di museo. Il contributo di Roma

#### *Evoluzione dello spazio museale.*

- Perché è possibile che la comune localizzazione geografica costituisca elemento unificatore
- I fattori che determinano la concentrazione di opere d'arte: il potere temporale e spirituale
- La storia dell'arte insita nella storia di Roma
- Il ruolo che hanno avuto le esperienze romane nell'evoluzione di un tipo architettonico
- Il ruolo di guida nello sviluppo contemporaneo. Il grand tour ai giorni nostri.
- Le particolarità che fanno di Roma un unicum irripetibile

Individuare quale sia il contributo di Roma alla definizione dell'architettura del museo non è cosa facile.

Il rischio concreto è fermarsi alle manifestazioni superficiali del fenomeno, all'enorme numero di musei, unico a livello mondiale, alla varietà delle collezioni, ai nuovi edifici realizzati nell'ultimo decennio, famosi e conosciuti nel mondo.

È necessario mettere da parte tutti gli aspetti accidentali per arrivare al nocciolo della questione, per comprendere "la verità effettuale", e in funzione di questa volontà di approfondimento è opportuno partire

Antonio Asprucci, Galleria  
Borghese, Galleria degli Imperatori,  
1790.








---

<sup>1</sup> Brawne, Michael, *Spazi interni del museo*, Edizioni di Comunità, Milano 1983, p. 78, (ed. or. *The Museum interior*, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart 1982).

dalla definizione stessa del termine museo, o meglio, dal significato che il termine museo ha assunto nell'età contemporanea.

Il museo è il luogo della raccolta e della conservazione di oggetti, nel senso più esteso del termine, che non assolvono più alla loro funzione originaria o che non occupano il luogo per il quale erano stati creati. Questo assunto, sebbene oggi in parte messo in discussione dal rapporto che si instaura tra le opere d'arte contemporanea e i loro contenitori, deriva dalla considerazione che «gli oggetti acquisiscono significati particolari dalla loro disposizione e dall'ambientazione in un determinato contesto».

Michael Brawne illustra in modo molto chiaro questo meccanismo, arrivando alla definizione del concetto di *icona*: «ogni oggetto rimosso dalla sua ambientazione originale o non più destinato al suo vero uso...acquisisce connotazioni diverse...Ciò che conta è riconoscere la differenza e agire su questa base in termini progettuali»<sup>1</sup>.

Lo stesso concetto sembra ritrovarsi nelle parole di Luigi Salerno: «...le esigenze colte della conservazione, della tutela, della conoscenza, della classificazione, dello studio delle opere d'arte e, più generalmente, della storia dell'arte, trovano nei musei il loro strumento ed il loro campo di

Carlo Marchionni, Villa Albani, portico, 1760.



Gabriele Valvassori, Galleria Doria,  
1780.



affermazione, ormai insostituibili. Praticamente se si eccettuano l'architettura e le opere figurate conservate nel loro originario ambiente architettonico, tutto il patrimonio dell'arte universale tende a raccogliersi nei musei e nelle collezioni e ad essere presentato secondo una concezione museografica...i musei equivalgono, per le arti figurative, a ciò che le biblioteche sono per la letteratura e per le scienze»<sup>2</sup>.

Le icone sono il fondamento del museo moderno, e il museo moderno nasce quando si definisce l'esigenza di conservare e mostrare le icone più rappresentative di una qualsiasi cultura che si possa definire come tale. In modo analogo Cesare Brandi fissa il principio moderno del restauro, tema connesso e spesso intrecciato a quello della musealizzazione, proprio al momento del riconoscimento del duplice valore, storico e artistico, dell'opera d'arte<sup>3</sup>.

La questione della maturità artistica di un popolo sembra emergere anche dalle parole che Giulio Quirino Giglioli usa nel 1934 scrivendo la voce "museo" per l'Enciclopedia Italiana: «Quando, raffinandosi la civiltà di un popolo, questo comincia ad apprezzare non solo le manifestazioni artistiche o i cimeli storici del momento, ma altresì quelli delle antiche età, che non possono più conservarsi nel loro ufficio e luogo originario; quando anche delle opere contemporanee si vede l'importanza che esse potranno in seguito avere per la storia civile o delle arti o delle scienze, e si pensa perciò a garantirne la conservazione, allora sorge il museo»<sup>4</sup>. I fattori individuati da Giglioli sembrano essere presenti prima di quanto si possa comunemente pensare.

Afferma Arnold Hauser: «L'eclettismo è un fatto fondamentale non solo nella scienza, ma anche nell'arte ellenistica. L'orientamento storico, il gusto antiquario, la comprensione per le diverse tendenze artistiche del passato, portano con sé una ricettività indiscriminata, che riceve sempre nuovi impulsi dalla fondazione di raccolte d'arte e di musei. Collezioni principesche e private esistevano anche prima, ma solo ora si comincia a raccogliere sistematicamente e secondo un piano. Solo ora si tende a costituire gliptoteche complete, che rispecchino l'intera evoluzione dell'arte greca; dove mancano originali importanti, si colmano le lacune con le copie.

In questa scientificità del metodo le collezioni ellenistiche precorrono i musei e le gallerie moderne»<sup>5</sup>.

Questo cambiamento di impostazione viene assorbito da Roma insieme all'amore per l'arte.

Roma rappresenta da sempre un luogo di raccolta di oggetti con queste

---

<sup>2</sup> Salerno, Luigi, *Musei e collezioni*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Istituto per la collaborazione culturale, vol. IX, Sansoni, Venezia-Roma 1963, p. 738.

<sup>3</sup> Il restauro costituisce il momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte, nella sua consistenza fisica e nella sua duplice polarità etetica e storica, in vista della sua trasmissione al futuro. Brandi, Cesare, *Teoria del Restauro*, Einaudi, Milano 1977, p. 6.

<sup>4</sup> Giglioli, Giulio Quirino, *Museo*, Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti, vol. XXIV, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1934, p. 113.

<sup>5</sup> Hauser, Arnold, *Storia sociale dell'arte*, Einaudi, Torino 1987, vol. I, pp. 112-113.

caratteristiche, di varia provenienza, radunati a seguito di complesse e articolate vicende storico-politiche.

La prima forma di collezionismo deriva, a Roma, dall'ammirazione per i prodotti della cultura greca che, dopo la conquista dei territori ellenici, vengono trasportati nella capitale e spesso copiati contribuendo alla crescita del livello qualitativo dell'arte romana.

Le possibilità di acquisire opere d'arte in gran quantità erano legate al potere economico e quindi a quello politico, che a Roma notoriamente consentiva l'accumulo di grandi ricchezze; spesso infatti le raccolte erano ad uso strettamente personale, bottino del "Verre" di turno che aveva razziato interi territori.

Marco Agrippa, il cui nome rimane da secoli sul frontone del Pantheon, in un celebre discorso, si scaglia contro questa consuetudine diffusa al tempo, proclamando per la prima volta la necessità di rendere pubblica l'arte.

Durante il Medio Evo è la Chiesa che assume un ruolo egemone per tutto ciò che riguarda la cultura.

Non fa eccezione la conservazione delle raccolte d'arte che rimane prerogativa di chiese, monasteri e strutture religiose varie. In questo periodo si assiste alla formazione di numerosi "Tesori", esposti, alcune volte, al pubblico con finalità prettamente educativa.



Domenico De Rossi, Raccolta di Statue antiche e moderne, 1704, *Statua di un Bacco*.



Palazzo Farnese a Caprarola, Roma,  
Gabinetto di Ermatena, volta.

Roma, centro della cristianità, assume di nuovo un ruolo preponderante, pur con lunghe fasi di crisi che la pongono in secondo piano rispetto ad altre realtà politiche.

Dopo quasi dieci secoli di buio, l'arte classica diventa il principale interesse della schiera di principi e cortigiani che, seguendo gli insegnamenti dei dotti umanisti, accumulano oggetti in grado di avvicinarli ai loro ideali filosofici.

Il rapporto instaurato tra gli umanisti e gli studi letterari delle opere classiche è lo stesso che si instaura tra gli stessi studiosi e le opere d'arte antica delle collezioni. L'uomo moderno deve formarsi con lo studio e la comprensione dell'antico.

«Poggio Bracciolini, primo tra loro, per l'arredo del suo studio non cerca solo antiche parole ed immagini esemplari ma opere classiche, oggetti, materie, linee e rotondità in grado di parlare anche ai sensi, trasmettendo il valore non solo letterario di esperienze e saperi remoti, quasi che l'animo, temprato dalla disciplina etica, sia in grado di provare diletto alla vista di sculture nelle quali l'artista ha saputo infondere il soffio vitale. E la via per quella conoscenza passa anche attraverso i testi scritti, tra-



<sup>6</sup> Mazzi, Maria Cecilia, *In viaggio con le muse: spazi e modelli del museo*, Edifir, Firenze 2005, p. 24.

Il “museo-giardino” di Jacopo Galli a Roma, disegno dal Taccuino di M. van Heemskerck, 1532-36.

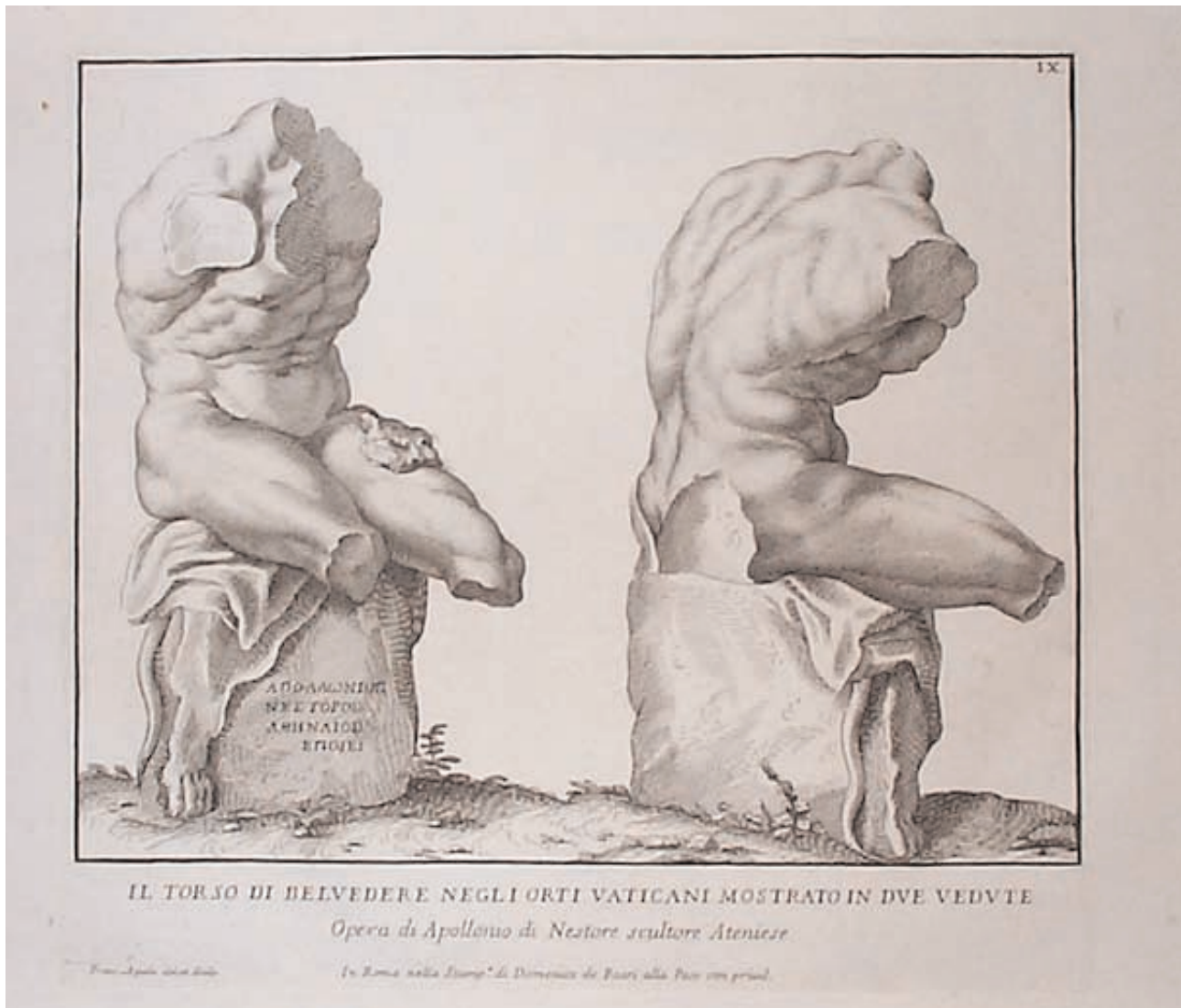
mite l'autorevolezza e la suggestione delle lettere di Cicerone ad Attico e a Gallo con la richiesta di sculture per l'*Accademia*, la sua villa di Tuscolo. Quella forma di allestimento con le sculture all'aperto, ordinate in maniera tale che le statue restino sempre ben visibili, sia che si lavori al chiuso sia che si passeggi nel giardino, in uno spazio verde, incontra il favore dei fiorentini illustri» <sup>6</sup>.

Il riferimento ideale dei primi umanisti è sempre Roma, come Roma è anche il luogo concreto dove trovare una grandissima quantità di statue e oggetti d'arte.

«Con lo sviluppo di un meccanismo di domanda e offerta di opere d'arte non poté mancare un parallelo svilupparsi del mercato dell'arte, mercato che a sua volta agevolò la concentrazione di oggetti d'arte nelle mani dei signori-mecenati, il cui movente, come è facile evincere dagli inventari era storico (autolegittimazione attraverso il mecenatismo), ma anche estetico (coltivazione intellettuale ed anche controllo culturale).

Naturalmente il monopolio del commercio di antichità provenienti da





Roma era detenuto dal potere pontificio, sebbene il ruolo culturale di Roma, in questo periodo, trovasse riferimento fondamentale nel collezionismo dei signori veneti e toscani»<sup>7</sup>.

La curia romana, formata da alti prelati rappresentanti delle famiglie più importanti e potenti d'Italia, è necessariamente influenzata dal sentimento culturale che si va sviluppando.

*Roma instaurata*, scritto da Flavio Biondo tra il 1440 e il 1446, è una delle prime narrazioni storiche che segnalano una vera rottura, un nuovo modo di vedere le cose materiali. L'autore studia le rovine di Roma, copia le iscrizioni, descrive terme, porte e obelischi; disquisisce sulle loro caratteristiche fisiche senza più mettere in campo miti e leggende con cui in precedenza si era cercato di spiegare l'esigenza di quei resti<sup>8</sup>.

«Nel 1500 Giuliano Cesarini, creato cardinale nel 1493 e morto nel 1510, dedica, con un'iscrizione, ai suoi studi e al piacere dei suoi concittadini il proprio museo-giardino in San Pietro in Vincoli, il primo liberamente aperto agli studiosi, dove si trovavano frammenti dell'arco di Claudio, molti reperti con brani di storia del medesimo imperatore e una statua di Catone il Censore. Analogamente al cortile di palazzo Medici anche lo spettacolo offerto da questo giardino ad un pubblico vasto, la creazione di un luogo costruito così armoniosamente dall'arte e dalla natura, si

<sup>7</sup> Petitto, Cinzia, Scerrino, Silvia, *Il museo nella storia*, in Aprile, Marcella, *Museo*, Flaccovio Editore, Palermo 1989, p. 22.

<sup>8</sup> Hooper-Greenhill, Eilean, *I musei e la formazione del sapere*, Il Saggiatore, Milano 2005, p. 45, (ed. or. *Museums and the shaping of Knowledge*,

Domenico De Rossi, *Raccolta di statue antiche e moderne*, 1704, *Il Torso del Belvedere*.



London-New York 1992).

<sup>9</sup> Mazzi, Maria Cecilia, *op. cit.*, p. 26.

riverbera, come forte segnale di prestigio, sull'immagine del proprietario. Roma, in quel tempo, porgeva doni come un'ineusaribile miniera a fior di terra e molti, gentiluomini, mercanti, banchieri, ricchi prelati, nutrivano l'ambizione di legare il proprio nome ad un cortile, ad un giardino o ad una vigna dove opere d'arte antiche spiccassero sul verde delle spalliere o sulle facciate»<sup>9</sup>.

Le raccolte così costituite nel XVI secolo dalle famiglie aristocratiche seguono spesso il destino delle famiglie, spostandosi a volte a seguito dell'unione con altri casati o della vendita. Questi spostamenti provocano conseguenze in ambito artistico la cui portata è sempre rilevante: «La collezione Grimani, portata da Roma a Venezia, nel 1520 circa, ricca di opere greche e romane, favorisce la crisi manieristica dell'arte veneta. D'altro canto i dipinti veneti – di Bellini e Tiziano – che il cardinal Aldobrandini tolse dal “camerino d'alabastro” di Ferrara e portò nella sua villa di Roma, furono copiati dai maggiori maestri del barocco e sono alla base del momento “neoveneziano” che attraversa la pittura romana intorno al 1630»<sup>10</sup>.

I continui cambiamenti della situazione politica non consentono che gli spostamenti di opere avvengano solo in direzione di Roma e gli avvicendamenti dinastici e la creazione a fini politici di legami tra potenti generano un tourbillon costante di scambi e vendite.

La nascita di centri politicamente e culturalmente dominanti, in Italia e all'estero, come Firenze prima e Milano poi, non mettono in discussione il ruolo della capitale dello Stato Pontificio.

Il particolare rapporto con l'antico mai venuto meno attraverso i secoli, oltre all'oggettiva ricchezza di materiale e di “moderne” opere d'arte, costituirà sempre un modello per le nuove corti che vorranno ribadire con le arti il loro potere politico.

«Roma e Milano nel Seicento erano i due maggiori centri propulsori della cultura che traeva la sua origine e la sua fonte nell'applicazione dei dettami del Concilio di Trento (1542-1564); agli attributi tradizionali e correnti della storia, l'utilitas e la delectatio, ora si vuole aggiungere la facilitas... Il terreno era stato preparato da San Carlo Borromeo, cugino maggiore di Federico, durante il suo ministero come arcivescovo di Milano (1560-1584)... Il 28 aprile 1618 il cardinale Federico Borromeo dona la sua collezione di quadri, disegni, stampe e sculture per farne un museo di supporto didattico per l'Accademia di Belle arti; il regolamento si basava su quelli già in vigore all'accademia di Firenze, a quella di San Luca a Roma e all'accademia bolognese di pittura... Inizialmente il complesso dell'Ambrosiana era costituito da diversi vani: un vestibolo, la grande aula rettangolare della biblioteca, un peristilio ed un *viridarium*

*Laocoonte*, Cortile Ottagono del Museo Pio Clementino.





<sup>12</sup> Ivi p. 83.

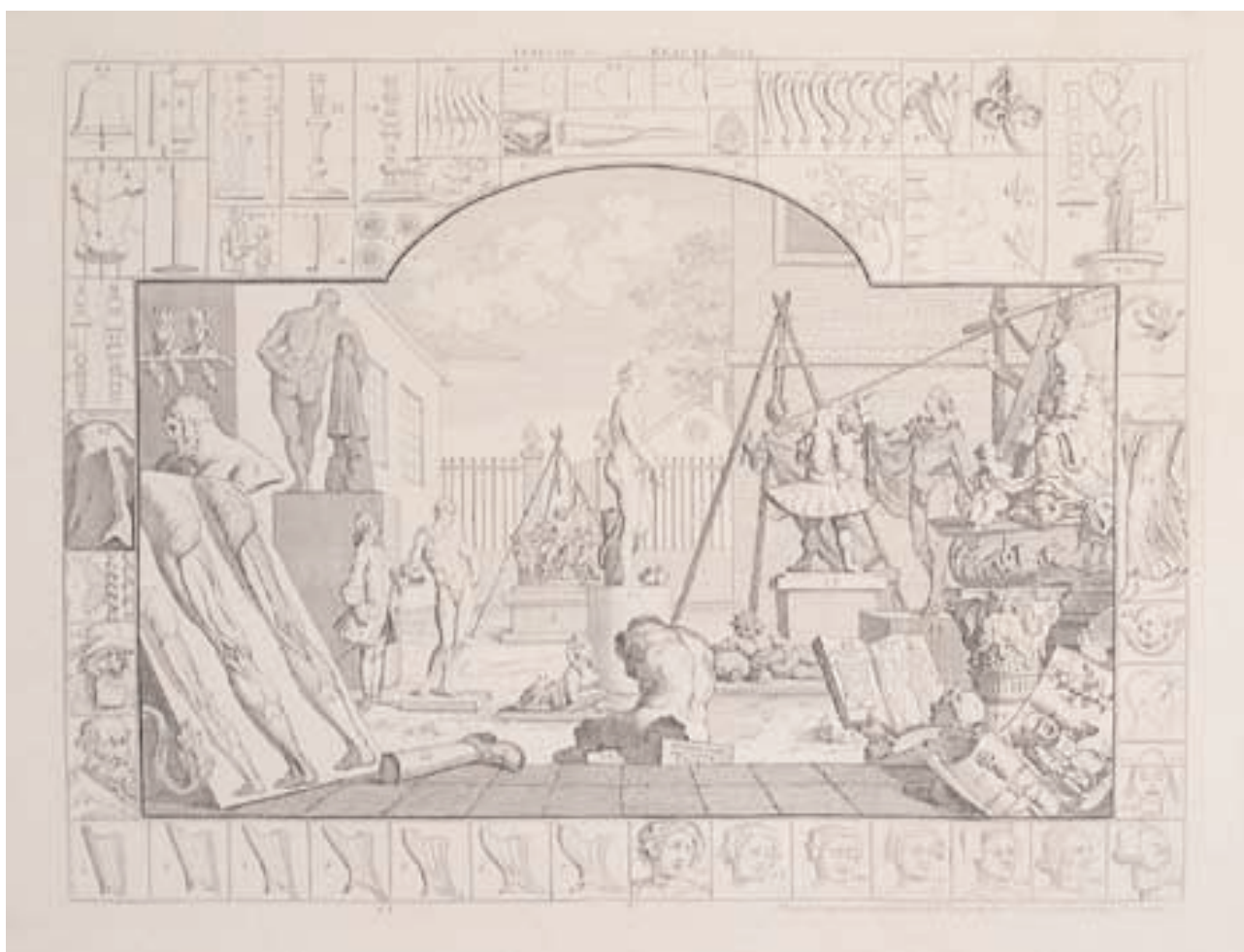
due elementi: la cultura del barocco e quella dell'antico visto e disegnato a Roma»<sup>12</sup>.

Nel frattempo, infatti, Roma propone continue novità nel campo artistico attraverso la figura dominante di Giovan Pietro Bellori (1613-1696) con il suo pensiero teorico incentrato sul Bello Ideale. Il centro del suo interesse è lo studio dell'antico e la conseguente attività antiquaria, imprescindibili per chi voglia occuparsi d'Arte.

Ormai l'interesse per l'antico tende ad assumere un atteggiamento scientifico, conducendo, di fatto, alla nascita dei primi musei propriamente "moderni".

È possibile quindi seguire il filo conduttore che conduce alle moderne

William Hogarth, Cheere's Statuary Yard, London, Hyde Park Corner, 1810.



esperienze in ambito museale, attraverso le esperienze romane: l'atteggiamento mentale, il particolare rapporto con le opere d'arte, evidente e continuo a Roma da duemila anni, influenza e guida lo sviluppo contemporaneo degli spazi destinati ad accogliere, come afferma Michael Brawne, «ogni oggetto rimosso dalla sua ambientazione originale o non più destinato al suo vero uso»<sup>13</sup>.

Maria Clara Ruggirei Tricoli, ricorda quanto questo rapporto opera-osservatore sia antico: «...oltre duemila anni fa, i Greci, come queste pagine hanno dimostrato, sapevano quanto e più di noi come valorizzare le proprie opere d'arte, gli oggetti d'uso, i documenti storici e scientifici e come garantirsi, attraverso di essi, sviluppo intellettuale e competitività culturale, ma anche incentivi economici e profondo senso di auto-

<sup>13</sup> Brawne, Michael, op. cit. p.78.

Raccolta di statue antiche e moderne, 1704, *Il Nilo*.





<sup>14</sup> Ruggieri Tricoli, Maria Clara, Vacirca, Désirée, *L'idea di museo*, Edizioni Lybra immagine, Milano 1998, p.185.

<sup>15</sup> Hooper-Greenhill, Eilean, op. cit.

identificazione. Questa straordinaria esperienza, geograficamente dilata-  
ta dai Romani, preservata come memoria dopo la caduta dell'Impero,  
ripresa dalle varie Rinascenze, dai Merovingi in poi, ampliata e via via  
intensificata fra i lumi, l'Ottocento e la sperimentazione museale contem-  
poranea, deve ancora oggi fare parte del nostro universo mentale, se non,  
addirittura, essere assunta ad esempio di civiltà<sup>14</sup>.

L'idea di museo sembra sia sempre esistita a Roma, con diverse sfumatu-  
re dovute all'evoluzione del sapere e dall'idea, nelle sue diverse accezio-  
ni, si è passato alla definizione degli spazi adatti a svolgere le funzioni  
attribuite di volta in volta alle raccolte.

L'evoluzione non sembra essere arrivata ad una fine e in alcune occa-  
sioni si sviluppa in direzioni che sembrano contraddire «le esigenze  
colte della conservazione, della tutela, della conoscenza, della classifi-  
cazione, dello studio delle opere d'arte e, più generalmente, della sto-  
ria dell'arte», obiettivi fondamentali del museo.

«Che cos'è un museo?», dice infatti Eilean Hooper-Greenhill nell'incipit  
de *I musei e la formazione del sapere*, «I musei non sono più costruiti a  
immagine di quel tempio nazionalistico della cultura che è il British  
Museum. Oggi praticamente tutto può trasformarsi in un museo e, di  
musei, ne sorgono ormai ovunque, in fattorie, imbarcazioni, miniere di  
carbone, magazzini, prigioni, castelli, case di campagna. Spesso, andare  
a visitare un museo si avvicina più all'esperienza di una gita in un parco  
a tema, o al luna-park, che non a quella che si produceva entrando in un  
austero edificio con bacheche e vetrine.

Negli ultimi anni abbiamo assistito a una importante svolta e riorganiz-  
zazione dei musei. Il cambiamento è stato drastico e repentino. Per molti  
di coloro che amavano i musei quali erano la novità è apparsa assoluta,  
inaspettata e inaccettabile poiché ha messo a soqquadro tutte le idee  
acquisite sulla natura di quell'istituzione. I cambiamenti degli ultimi anni  
hanno infatti sconcertato soprattutto quanti credevano di sapere ciò che  
i musei sono, come devono essere e quale ruolo devono svolgere.

Questa concezione rigida dell'identità museale è riuscita in qualche caso  
a mantenersi salda e, fino a non molto tempo fa, quasi nulla ha potuto  
smuoverla. Sbaglia, però, chi ritiene che esista un'unica realtà per i  
musei, un unico modo di operare, immutabile. Percorrendo a ritroso la  
storia del museo, si vede come la sua realtà si sia trasformata non poche  
volte»<sup>15</sup>.

.





Raccolta di statue antiche e moderne,  
1704, *Statua equestre*.